1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

88 | 2019

Varia

Patrick de Haas, *Cinéma absolu : Avant-Garde 1920-1930*

François Bovier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7437>

DOI : 10.4000/1895.7437

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 176-180

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Bovier, « Patrick de Haas, *Cinéma absolu : Avant-Garde 1920-1930* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 14 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7437> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7437>

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2020.

© AFRHC

Patrick de Haas, *Cinéma absolu : Avant-Garde 1920-1930*

François Bovier

RÉFÉRENCE

Patrick de Haas, *Cinéma absolu : Avant-Garde 1920-1930*, Valréas, Mettray, 2018, 811 p., 204 illustrations N/B

- 1 Ouvrage *somme*, le terme n'est pas ici usurpé pour désigner l'impressionnante étude de Patrick de Haas, *Cinéma absolu : Avant-Garde 1920-1930*, dont la visée est de nature encyclopédique : l'ambition consiste en rien de moins que de proposer un relevé topographique intégral du cinéma d'avant-garde, axé majoritairement sur l'Europe (la France, l'Allemagne, l'Italie, la Grande-Bretagne, la Belgique, la Hollande mais aussi l'Espagne, la Hongrie, la Pologne, la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie), tout en prenant en compte l'Union soviétique et l'Amérique du Nord. Cet ouvrage a fait l'objet d'une première publication, en 1985, auprès de la maison d'édition animée par Marc Dachy : *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années 1920* (Paris, Transédition, 1985, 292 p.). Ce livre, écrit entre 1980 et 1985, et rapidement épuisé, renouvelle l'approche du cinéma d'avant-garde : l'une des thèses les plus originales de Patrick de Haas consiste à soutenir que le film, en tant qu'appareil qui décompose à la prise de vues et synthétise lors de la projection les différentes phases du mouvement, permet de résoudre *mécaniquement* un problème que rencontrent les peintres d'avant-garde, à savoir la *présentation* du mouvement. Car, en effet, le film, par son dispositif technique, permet de déployer des formes élémentaires qui sont modulées à travers un vecteur temporel ; ainsi, comme le montre bien Patrick de Haas, Hans Richter et Viking Eggeling, en quête d'une « basse continue de la peinture », opèreront-ils de 1918 à 1925 un passage de la toile à l'écran, par l'intermédiaire de rouleaux de peinture.
- 2 Entre 2010 et 2017, ce livre a fait l'objet d'une vaste refonte et a été considérablement élargi (de 292 à 811 pages), sans que l'on perçoive pour autant d'effet de saute ou de

coupe au niveau de la structure argumentative et du style. L'ouvrage n'est pas seulement revu et augmenté, mais encore repositionné au sein des études des avant-gardes historiques et du cinéma expérimental plus particulièrement, en prenant en compte les derniers travaux historiographiques. Le glissement sémantique dans le titre (du cinéma *intégral* au cinéma *absolu*) et surtout le changement d'axe de référence dans le sous-titre (*de la peinture au cinéma* dans les années 1920 / *avant-garde 1920-1930*) semblent répondre à une logique que nous pourrions décrire comme un mouvement de dédifférenciation (ou de déspecialisation) des disciplines artistiques, à l'ère du « postmédial » (nous reviendrons sur ce point). Certes, les catégories de « cinéma intégral » et de « cinéma absolu » sont utilisées par les artistes, les écrivains, les cinéastes et les critiques dans les années 1920. Si le terme « cinéma intégral » sous-entend une référence à la musique, au rythme des images, celui de « cinéma absolu » peut faire référence à une séance célèbre (*Der Absolute Film*, UFA-Palast, Berlin, le 3 et 10 mai 1925) qui réunit des films abstraits (*Film ist Rhythmus* de Richter, *Symphonie diagonale* d'Eggeling, *Opus 2, 3 & 4* de Walter Ruttmann), des projections lumineuses (*Dreiteilige Farbensonantone* de Ludwig Hirschfeld-Mack) et des films concrets ou « objectifs » (*Images mobiles* de Fernand Léger et Dudley Murphy, *Entr'acte* de René Clair d'après Francis Picabia). Il n'est pas interdit d'entendre dans ce glissement un effet de généralisation : le « cinéma absolu » c'est le cinéma, absolument (ou *autrement* – sur ce point, voir les prises de position de Dominique Noguez ou de Peter Kubelka par rapport au cinéma expérimental des années 1970). Quoi qu'il en soit, le sous-titre explicite ce déplacement : le point de référence, ce n'est plus la peinture, ou plutôt le passage de la peinture au film, mais l'avant-garde, dans toute sa diversité, sa pluralité. L'édition augmentée entend ainsi arpenter l'ensemble du champ du cinéma des avant-gardes historiques : ce qui est visé, c'est une description globale, synoptique, de telles pratiques filmiques. La première édition ne se limitait pas à l'étude des peintres-cinéastes, mais l'étendue du spectre parcouru vise désormais à l'exhaustivité : les expérimentations portent aussi bien sur le mouvement que sur la lumière, la mécanique de l'appareil de prise de vues, le son ou encore le support de la projection. Et l'ouvrage ne manque pas de multiplier les exemples, en proposant des analyses d'œuvres négligées, en tout cas peu discutées, en s'appuyant sur des sources publiées non seulement en français, en allemand ou en anglais, mais aussi en néerlandais (par exemple l'influente revue *Filmliga*) ou en polonais, faisant ainsi preuve tant d'érudition que d'une connaissance encyclopédique.

- 3 Cette volonté de synthèse peut paraître surprenante, l'écriture de l'histoire du cinéma (ou de l'art moderne et contemporain) étant, depuis quelque vingt ans, articulée principalement à des études de cas, à des trajectoires singulières – ou alors à des mouvements circonscrits, tels que le cubisme et le futurisme dans l'étude récente de R. Bruce Elder (*Cubism and Futurism : Spiritual Machines and the Cinematic Effect*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2017), le futurisme dans le recueil d'essais dirigé par Rossella Catanese (*Futurist Cinema. Studies on Italian Avant-Garde Film*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017) ou auparavant dans la monographie de Giovanni Lista (*Cinéma futuriste*, Paris, Paris Expérimental, 2009). Cette tendance à renoncer à toute entreprise de cartographie générale (qui a pu autrefois emprunter le schéma de l'« histoire générale » ou « mondiale » du cinéma) est devenue prédominante, à tel point que le modèle d'une « histoire mineure » a pu être revendiqué dans le contexte américain – voir, exemplairement sur ce point, la réécriture du minimalisme proposée par Branden W. Joseph à partir des archives personnelles de Tony Conrad (*Beyond the*

Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage, New York, Zone Books, 2008) ; depuis cette étude, le minimalisme n'est plus réductible à une logique de la répétition ou du sérialisme, caractéristique du « haut-modernisme ».

- 4 Mais revenons au point évoqué auparavant, c'est-à-dire au déplacement de perspective opéré entre les deux éditions (1985/2018) relativement au *medium* et à son dépassement supposé à l'ère « postmédiale » – le terme est popularisé par Rosalind Krauss qui, pour le moins curieusement, ne rompt pas avec le concept de *medium* dans son essai (*A Voyage on the North Sea. Post-Medium Condition*, New York, Thames & Hudson, 1999). En 1985, la perspective de Patrick de Haas est essentiellement *esthétique*, celui-ci cherchant à décrire la logique formelle de différents films d'avant-garde, qu'il réinscrit néanmoins avec précision dans leur contexte historique (en prenant en compte leurs modalités de production et de circulation). En un sens, il adhère encore à l'idée d'une autonomie du *medium* et d'une spécificité des moyens d'expression (il y aurait ainsi une « cinématographicité » ou une « artisticité » du cinéma que certains films – d'avant-garde – exprimeraient ou condenseraient). Nous pourrions résumer son postulat en ces termes : le cinéma *déplace* certaines préoccupations de plasticiens (le mouvement, le rythme, le cinétisme), pour les résoudre en son champ (par la discontinuité des photogrammes, la fragmentation du gros plan, le montage ultracourt). Dans la réédition enrichie, Patrick de Haas prend une certaine distance vis-à-vis de la pensée de la spécificité du support d'expression, étroitement associée, dans le contexte nord-américain, aux prises de position du critique d'art Clement Greenberg dans les années 1930-1940 (*Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961), et de ses partisans, au premier chef Michael Fried qui s'oppose à la théâtralité de l'art littéraliste ou minimaliste (*Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1988 [1967 pour l'essai homonyme paru dans *Artforum*]). En 2018, de Haas peut ainsi dénoncer le « piège de l'esthétisme » (p. 44) associé au cinéma « impressionniste » (ou à « l'avant-garde narrative », catégorie dont la logique relève de l'oxymore et qui désigne entre autres les films de Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein), en lui opposant la radicalité des démarches d'artistes d'avant-garde. L'inclusion, en fin d'ouvrage, d'une étude approfondie (et très bien documentée) d'œuvres « paracinématographiques » et de « performances » de « cinéma élargi » va dans le même sens : les composantes du spectacle cinématographique se trouvent ici niées ou du moins détournées de leur fonctionnalité. Mais, par ailleurs, de Haas n'en continue pas moins de placer au cœur de sa réflexion et de ses analyses la nécessité de l'inventivité formelle et de l'expérimentation sur les composantes de l'œuvre. Aussi n'hésite-t-il pas à écrire : « Si l'artiste peut faire œuvre politique, c'est donc moins par sa soumission à des fins "sociales" que par l'expérience du dissensus que son œuvre peut manifester » (p. 50).
- 5 Il est donc légitime de (se) poser la question : de quelle(s) avant-garde(s) cet ouvrage traite-t-il, et – point le plus crucial – selon quelle(s) définition(s) ? En première approximation, nous pourrions affirmer que la stratégie qui caractérise le livre de De Haas est de l'ordre de l'ouverture, de l'inclusion, de la pluralité. Se côtoient ainsi des films d'artistes (Marcel Duchamp, Léger, Man Ray, László Moholy-Nagy, Richter, Eggeling, pour citer les plus célèbres), d'écrivains (Antonin Artaud, Georges Hugnet), des collaborations entre les deux (Louis Buñuel-Salvador Dalí, Clair-Picabia, Robert Desnos-Man Ray), des films de photographes (Francis Bruguière, Werner Graeff, Paul Strand et Charles Sheeler), des films « impressionnistes » (Henri Chomette, Dulac, Epstein, L'Herbier), des symphonies urbaines (Alberto Cavalcanti, Eugen Deslaw,

Dimitri Kirsanov, Ruttmann, Moholy-Nagy, Dziga Vertov, Jean Vigo), des films scientifiques (Lucien Bull, Jean Comandon, Jean Painlevé), d'amateurs (Adrian Brunel, Robert Florey), des expérimentations formelles ou narratives (Charles Dekeukeleire, Deslaw, Mário Peixoto, Guido Seiber), des films abstraits (Oskar Fischinger, Len Lye, Rudolph Pfenninger, Ruttmann), des films inscrits dans des luttes sociales et politiques (Joris Ivens), des films de remontage (Henri Storck, Lye). Nous pourrions poursuivre et affiner l'énumération, et préciser les nombreux points d'intersection.

- 6 Mais que l'on nous permette deux remarques plus générales ici, l'une portant sur les bornes chronologiques, l'autre sur les critères notionnels et les méthodes théoriques mobilisés. Patrick de Haas maintient un découpage chronologique qui a longtemps dominé l'historiographie du cinéma d'avant-garde, à savoir les années 1920-1930, la généralisation du parlant sonnant selon cette perspective le glas des pratiques d'avant-garde. Aussi ne suit-il pas sur ce point la position de Malte Hagener (*Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007) qui préconise de ne pas s'arrêter au seuil de la généralisation du parlant (la Seconde Guerre représentant une coupure historique plus nette) et d'intégrer les films publicitaires et de commande à ce champ. Quant à la question de la définition des avant-gardes historiques, de Haas, commentant et critiquant différentes prises de position, notamment des études récentes (qui étaient bien évidemment absentes de la première édition), maintient un parti pris « esthétique ». Par-là, nous entendons une défiance envers la définition « institutionnelle » des avant-gardes historiques, qui placent le champ social et politique comme un spectre ou un prisme conditionnant l'inventivité formelle des œuvres, celles-ci pouvant néanmoins intervenir sur ce champ, le redéfinissant non moins radicalement. De Haas rejette explicitement cette définition « institutionnelle », incarnée dans le contexte de la littérature et des arts plastiques par Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp, 1974 ; *Théorie de l'avant-garde*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013). Il écrit au détour d'une note : « L'expression "avant-garde historique" (années 1910-1930) a notamment été avancée par Peter Bürger pour l'opposer à ce qu'il a nommé la "néo-avant-garde" (après 1945) qui aurait abandonné le rejet de l'autonomie artistique, lequel rejet constituait la dimension politique revendiquée par son aînée. Cette approche, si elle pointe justement certaines différences, a cependant le défaut de globaliser, figer et séparer des ensembles historiques hétérogènes et fragmentés » (p. 30). Certes, la critique du rejet aveugle des néo-avant-gardes par Bürger est tout à fait légitime. Mais celui-ci a eu le mérite de proposer une définition provocatrice et fermement articulée sur le plan théorique des avant-gardes, en tant que geste de dissolution de l'œuvre dans le champ socio-politique (en rupture avec l'idéologie de l'art pour l'art et la revendication d'une autonomie de l'œuvre). Il eût pu être pertinent d'exposer plus précisément ces propositions théoriques et politiques, avant d'en venir à l'analyse d'un large spectre d'œuvres – en rapportant et confrontant cette position, notamment, à la théorie de l'autonomie de l'art d'Adorno, qui est pour le moins complexe et intriquée. De Haas cite significativement un passage de l'essai esthétique d'Adorno demeuré inachevé à sa mort en 1969 (*Ästhetische Theorie*, Francfort, Suhrkamp, 1970 ; *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982) : « Le caractère ambigu de l'art comme autonome et comme *fait social* se répercute constamment sur le champ de son autonomie. [...] Les antagonismes non résolus de la réalité s'impriment à nouveau dans les œuvres d'art comme problèmes immanents de leur forme. C'est cela, et non la trame

des moments objectifs, qui définit les rapports de l'art à la société » (p. 50). Certes, discuter des limites et des contradictions entre l'œuvre comme artefact *autonome* et comme *fait social* aurait conduit à un autre ouvrage, plus long encore (!) et de nature plus historiographique ; ces questions théoriques traversant néanmoins l'*opus* de De Haas, il nous paraît pertinent d'interroger ces notions. C'est donc en toute logique que de Haas s'oppose à la définition de l'avant-garde au cinéma proposée par François Albera, celle-ci partageant certains points communs avec la réflexion de Bürger (*l'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005) : « Nous nous séparons donc sur ce point de [cette] analyse qui, si elle souligne avec raison l'articulation entre art et politique dans la notion d'avant-garde, la limite (injustement selon nous) à un "positionnement", à une contestation consciente et collective de l'institution et à un refus de la hiérarchisation entre l'art d'élite et le cinéma de masse. Si ces dimensions (qui selon Albera démarquent "avant-garde" et "modernité") peuvent être également présentes, elles ne sont pas les seules et on serait bien en peine de trouver ne serait-ce qu'un film qui, dans les années 1920, satisfasse à ces seuls critères » (p. 64). Aussi n'est-il guère étonnant qu'il manifeste son scepticisme vis-à-vis d'une définition contextuelle du degré d'échelle du dadaïsme potentiel d'une œuvre, tel que le fait Thomas Elsaesser (avec pertinence selon nous) : « Thomas Elsaesser (« Dada/Cinéma ? », dans R. Kuenzi [dir.], *Dada and Surrealist Film*, New York, W. Locker & Owens, 1987) a insisté (avec raison) sur la dimension contextuelle de la présentation des films dada jusqu'à en faire (à tort me semble-t-il) le paramètre décisif de la qualification dada. Car *Manhattan* présenté à la soirée dada du Cœur à Barbe ne sera jamais pour autant un film dada, et le *Retour à la raison*, présenté dans les mêmes circonstances, conserverait une part de ses caractéristiques "internes" dada, fût-il présenté au Panthéon » (p. 574). Pour le résumer succinctement, l'ouvrage de Patrick de Haas traite le cinéma d'avant-garde comme un *champ* doté d'une forte autonomie et qui ne serait pas circonscrit ou subsumé par la constitution d'un espace public oppositionnel tel que défini par Oskar Negt et Alexander Kluge (*Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Francfort, Suhrkamp, 1972 ; *L'espace public oppositionnel*, trad. A. Neumann, Paris, Payot, 2007). Dès lors, c'est l'analyse immanente des œuvres qui prime ; ce qu'il faut reconstituer, c'est leur logique, leur structure, leur intention, leurs effets formels sur la perception, davantage que le tissu social avec lequel elles entrent en interaction (pour une autre perspective, voir Erika Balsom, *After Uniqueness. A History of Film and Video Art in Circulation*, New York, Columbia University Press, 2017).

- 7 Mais répétons-le, l'ouvrage de De Haas est tout à fait remarquable dans son tour d'horizon détaillé et précis d'œuvres appartenant à un champ apparenté. Nous n'y avons décelé aucune erreur factuelle ou imprécision : c'est là un travail qui s'inscrit dans la longue durée, de la part d'un spécialiste et d'un passionné. L'ouvrage est fort bien rédigé, ce qui favorise la traversée de ses nombreuses pages sans ennui aucun. Que l'on nous permette une dernière remarque plus nuancée : l'index thématique qui se trouve en situation de quasi clôture de l'ouvrage ne nous paraît pas des plus utiles ; il consiste en une énumération d'œuvres qui ont déjà été analysées dans les pages précédentes. Malgré cet effet de redite, il est probable que ce chapitre peut être lu de façon autonome, en position de relatif détachement par rapport à la structure de ce livre. Mais il ne fait aucun doute pour nous que cet ouvrage gagne à être lu de la première à la dernière page, linéairement, car le récit articulé est fort riche et pertinent. Les illustrations, tout à fait remarquables, qui ponctuent les pages de cet *opus*, sont toujours choisies avec intelligence. Elles reposent le plus souvent sur une

succession de photogrammes, ou sur des schémas, des affiches, des documents d'archives ; rassembler cette documentation iconographique, qui fait chaque fois l'objet de commentaires spécifiques, constitue déjà un apport en soi.